

**DAMAS DE BLANCO:
EMILY DICKINSON Y BLANCA VARELA CONVERSAN**

**LADIES IN WHITE:
EMILY DICKINSON AND BLANCA VARELA, A DIALOGUE**

OLGA MUÑOZ CARRASCO

Saint Louis University, Madrid Campus

RESUMEN:

Blanca Varela leyó a Emily Dickinson, la admiró y le dedicó “Dama de blanco”, un poema perteneciente a su último libro publicado, *El falso teclado* (2001). A partir de esta presencia explícita se propone aquí un diálogo entre ambas voces, no tanto para rastrear en la peruana trazas de la obra de la escritora de Amherst como para demorarnos en las posibles zonas de contacto entre sus poéticas: una primera coincidencia más anecdóticamente vital; cierta sintonía profunda y común en la conciencia compositiva del poema; la mención siempre extremadamente significativa del color –en especial del blanco en relación con el negro-, y la condición nebulosa y fantasmal que se establece entre la palabra de ambas.

PALABRAS CLAVE:

Blanca Varela, Emily Dickinson, poesía, color, blanco, negro, diálogo, “Dama de blanco”

ABSTRACT:

Blanca Varela read Emily Dickinson, admired her, and dedicated to her “Dama de blanco”, a poem from her last published book, *El falso teclado* (2001). From this explicit presence we propose here a dialogue between both voices, not so much to search traces of the Amherst writer’s work in the Peruvian poet as to linger on the possible areas of contact between their poetics: a first coincidence more anecdotally vital, a certain deep and common harmony in the compositional consciousness of the poem, the always extremely significant mention of color –especially white in relation to black-, and the nebulous and ghostly condition that is established between their work.

KEY WORDS

Blanca Varela, Emily Dickinson, poetry, color, white, dialogue, “Dama de blanco”

Sucede a veces que al leer y releer a un autor, a una autora, se produce no solo la aprehensión de su palabra con mayor o menor acierto, sino también la identificación de determinados elementos detectables en otras prácticas poéticas. El simple encuentro entre dos escrituras genera por sí mismo una sugestiva área común que se extiende desde lo solo intuido hasta lo más empírico y evidente, a lo largo de vericuetos azarosos. La literatura comparada va poco a poco dando cuenta de estos recorridos, y avanza marcando un territorio donde florece el estudio contrastado de la poesía de mujeres en ámbitos dispares y relevantes, como destaca con rigor Esther Sánchez-Pardo en su exhaustiva introducción a *Poéticas Comparadas de Mujeres. Las poetas y la transformación del discurso poético en los siglos 20 y 21*:

Las poetas son quienes realmente mejor han encauzado el ejercicio de la comparación, han encontrado antecesoras cuya obra les ha servido de inspiración, cuyos logros han sido valorados, y celebrados, cuya trayectoria han querido continuar, lejos del conocido paradigma de la «angustia de la influencia» de Harold Bloom¹. (Sánchez Pardo, 2022: 2)

El hecho de someter a cierta contigüidad la obra de autoras que escriben en idiomas diferentes, desde tradiciones diversas e incluso épocas alejadas, da sus frutos generosos, al igual que lo hacen las aproximaciones a obras de figuras más afines en sus circunstancias.

La peruana Blanca Varela (1926-2009) leyó a la estadounidense Emily Dickinson (1830-1886), la admiró y le dedicó, como poco, un poema. “Dama de blanco” se aloja en su último libro publicado, *El falso teclado* (2001), un poemario donde los textos ceden a una condensación que los recorta sobremedida en la página. A partir de esta presencia explícita se plantea aquí un diálogo entre ambas voces, no tanto para rastrear en Varela trazas de la obra de la escritora de Amherst como para demorarnos en las posibles zonas de contacto entre sus poéticas. En un sentido amplio, como veremos, comparten cruces entre lo textual y lo extratextual, si bien será principalmente en los versos donde nos detengamos.

1. Primer blanco: la vida

El hecho de partir del color para entrar a la poesía de Dickinson y Varela supone descubrir una maraña de hebras entrelazadas, e intentar aflojarla para seguir algunos

¹ La estudiosa desarrolla la divergencia entre la tradición masculina y femenina: “Contrariamente a la presión asfixiante que el padre o antecesor poético genera en su seguidor, y que lleva al poeta novel a desear su caída en desgracia o su muerte, las poetas, alejadas de la violencia simbólica que conlleva la representación patriarcal, exploran y tejen sus afinidades de sensibilidad, expresivas, cognitivas y culturales, en un continuum que exhibe la riqueza de planteamientos y formas de entender la comunicación poética procedentes de la palabra de otras autoras en multitud de lugares y geografías” (Sánchez-Pardo, 2022: 2).

de sus hilos será la propuesta de las siguientes líneas. Para empezar, y aunque pueda parecer anecdótico, el blanco marca la biografía de las dos poetas. Es sabido que la norteamericana fue retirándose cada vez más de la escasa vida pública que había llevado hasta los treinta años, y que poco a poco se replegó en su casa hasta recluírse por fin en su habitación a partir de 1862. Eligió el blanco para vestirse, en un gesto que la fija fantasmalmente en el imaginario colectivo de la historia de la literatura². Lo obvio, en primer lugar: que el blanco recoge, al menos en la cultura occidental, la impronta de la pureza y la virginidad; que se trata de una vestimenta que oculta a la novia, a la novicia, o el cuerpo ambiguo del ángel, imagen esta última que rescata el correlato doméstico femenino del famoso ángel del hogar. La escritora española Laura Freixas añade, en su acercamiento, una posible vinculación entre el blanco y la mortaja, esto es, la muerte³. Añade una derivada más inspiradora aún: en inglés, la expresión para la temperatura máxima equivalente a nuestro “al rojo vivo” se condensa en la formulación *white heat* (Freixas, 2015)⁴.

Enseguida trataremos el color desde una perspectiva más teórica, pero concordemos por ahora en que esa blanca incandescencia puede operar de manera latente en el cuerpo textual, además de en el real de la esquiua escritora. Bien sabemos que la poesía funciona con una distribución de pesos exacta⁵, y en el caso de Dickinson

² En la memoria de Michel Pastoureau, historiador y especialista en colores, otra figura literaria icónica quedó cromáticamente grabada: “Si bien no guardo un recuerdo preciso de todos los dibujos que Breton hizo ante mí, la imagen que conservo de su persona resulta, por el contrario, extremadamente nítida. Presenta tres particularidades: un hombre mayor que mi padre, provisto de una cabeza enorme y vestido con un chaleco amarillo. [...] André Breton permanecerá para siempre asociado a un determinado tono de color amarillo en mis recuerdos y, junto con él, el movimiento surrealista en su conjunto. Para siempre jamás, el surrealismo es amarillo para mí, de un hermoso amarillo espléndido y misterioso” (Pastoureau, 2017: 22-23).

³ Siguiendo este criterio temático presenta Rubén Martín su antología *Poemas a la muerte*. Allí nos recuerda hasta qué punto la experiencia personal de Dickinson como cuidadora y como testigo de varios fallecimientos en el ámbito familiar pudo contribuir al protagonismo de la agonía y la muerte en su poesía: “La experiencia de Emily Dickinson como enfermera debió de proporcionar un material valiosísimo a su ya de por sí mórbida imaginación, en textos dotados de un realismo insólito, solo equiparables a los que escribiera en pleno siglo XX Gottfried Benn (en *Morgue*), con intenciones y medios bien distintos” (Martín, 2010: 13).

⁴ También se encuentra en el *Diccionario de la Lengua Española* “al rojo blanco”: “1. loc. adv. De color blanquecino por efecto de la alta temperatura” (DLE, <https://dle.rae.es/rojo?m=form#A0zuM0V>).

⁵ Mario Montalbetti habla del poema como algo similar a una mesa de Ishigami, cuya estabilidad depende íntimamente de cada uno de los objetos situados encima: “Las palabras se vuelven parte del cálculo que permite que el poema adquiera un equilibrio precario de tal forma que cuando se lee (cuando se toca, cuando apenas una leve brisa lo acaricia momentáneamente) todo el poema entra en movimiento y es ahora el movimiento en lo que nos fijamos y no en las palabras que se habían colocado sobre su superficie” (Montalbetti, 2021: 127). Véase el desarrollo completo de la comparación en las pp. 117-127.

el protagonismo del blanco no pudo darse al azar y sin sentido, habida cuenta de la red que conecta significativamente las piezas habituales de su escritura. Cabe otra imagen más allá de la trillada página en blanco, según Freixas: aquella en que la hoja vacía se torna en soporte de la mente, de una actividad intelectual para la que, paradójicamente, encontró tal vez libertad en su extrema reclusión (2015).

En el caso de Varela, el blanco surge de su nombre de pila. De nuevo, este hecho puede antojarse casual o insignificante, pero rara vez lo es cuando se pone en juego en un poema. Olga Orozco (“Yo, Olga Orozco, desde tu corazón digo a todos que muero”), Vicente Huidobro (“Aquí yace Vicente Huidobro, antipoeta y mago”) o Francisca Aguirre (“Francisca Aguirre, acompáñate”), entre tantos y tantas, insertaron su nombre en los versos. En el caso de la poeta de Lima, la mención hace acto de presencia –o de ausencia– sin dejar escapar el detalle cromático. Sucede en un fragmento del primer y largo poema de *Valses y otras falsas confesiones* (1972): “¿Dónde nací / qué calle aprendí a dudar / de qué balcón hinchado de miseria / se arrojó la dicha una mañana / dónde aprendí a mentir / a llevar *mi nombre de seis letras negras* / como un golpe ajeno?” (Varela, 2001: 95⁶, con cursiva añadida). La pregunta exige coordenadas del lugar de nacimiento, de la calle de la duda, del sitio donde se instauró el engaño y la carga de un nombre ajeno, con las seis letras negras (B-l-a-n-c-a) que lo desmienten: ser Blanca, ser blanca en algún sentido que las palabras dictan y que no puede evitarse⁷.

2. Segundo blanco: el poema

Un plano mucho más complejo se aborda cuando nos trasladamos al texto, vale decir, a la transcripción gráfica del poema en la página. Lo que sucede entonces entre el blanco y el negro se multiplica, y solo con atención y relectura se empieza a registrar la vibración complementaria de los colores. Deteniéndonos primero en Dickinson, se ha señalado con insistencia la importancia de la disposición visual de sus textos; incluso de su letra manuscrita, que evoluciona hacia marcas levísimas y aladas, según la hermosa apreciación de Margarita Ardanaz: “[...] resulta fascinante comparar los manuscritos de la primera época con los de la última y ver cómo cada vez se separan más las palabras entre sí e incluso las letras, dando su escritura la sensación de huellas de pájaro grabadas en la piedra” (Ardanaz, 1987: 41). Pero

⁶ Todos los poemas citados de Varela se extraen de esta edición, por lo que en adelante solo se consignará la página.

⁷ Montalbetti, de nuevo, entiende como función de la poesía la tentativa de detener el mecanismo de significación: “el poema debe, en cambio, / hacerle algo al lenguaje, afectarlo, / ... para que deje de «generar contenidos»” (Montalbetti, 2018: 22).

no se trata solo del blanco, digamos, literal e invasor del espacio real del poema⁸. La cuestión reside también en las discontinuidades generadas en los planos léxico, sintáctico o semántico, debido a una elipsis ubicua que es, en palabras de Ardanaz, el “verdadero protagonista de la retórica dickinsoniana” (41). Las consecuencias son conocidas: la ambigüedad y el silencio pautan un mundo de una densidad a ratos impenetrable, pues se prescinde de cualquier apoyo o transición verbal en aras incluso de una “supresión del tiempo” (41).

Varela se había servido de los blancos en su escritura desde temprano, si bien es en la última etapa de su obra cuando se escora definitivamente hacia cierta sencillez solo aparente, hacia un vaciamiento de materia verbal. Siempre hubo escritura suelta, por así decirlo, con poemas en prosa que se demoraban páginas y páginas (“No sé si te amo o te aborrezco” de *Valses y otras falsas confesiones*), a la vez que breves constelaciones versales (“Ojos de ver” en *Canto villano*). Puede entenderse esta heterogeneidad formal como una prueba de lealtad a la irreductibilidad del mundo, y también como “una respiración variable, oscilante entre textos que parecen condensarse o inspirar, y otros en que se produce una expansión manifiesta, una suerte de espiración donde el verso se alarga, rebosa y se deja ir” (Muñoz, 2022: 70). Esta flexibilidad compositiva⁹ caracteriza gran parte de su producción y llega incluso a aportar nuevos caminos hacia el final de su trayectoria. Así sucede con su antepenúltimo poemario, *El libro de barro* (1993), compuesto exclusivamente de poemas en prosa, muy homogéneos en términos visuales. A partir de ahí y hasta su muerte, la peruana estrecha sus textos, los abrevia. *Concierto animal* (1999) y *El falso teclado* (2001) ejemplifican un proceso de compresión verbal, y son escasos los poemas que superan la página. De ahí que vayamos a situarnos en esta zona, donde hallamos una práctica más afín a la de Dickinson y donde, no por casualidad, se ubica “Dama de blanco”, el poema a ella dedicado.

⁸ En relación con el blanco, y con el blanco y el negro de la página, Pastoureau comenta: “El blanco, en cambio, sigue encarnando la idea de incoloro si se emplea en soledad, como si el vínculo entre las dos ideas, nacido en el siglo XV con la difusión del libro impreso y la imagen grabada, conservarse todavía toda su pertinencia: en numerosos ámbitos del texto y de la imagen, el grado cero del color es el blanco de papel” (Pastoureau, 2017: 226).

⁹ Habría otra posible manera de entender esta extensión variable: “Sin pretender establecer nada parecido a una equivalencia irrefutable, creo que podrían entenderse los poemas cortos como un modo de nombrar el origen, es decir, de aislar el núcleo de donde surge el fogonazo poético. Por otra parte, los textos largos avanzan orientados hacia un punto que parece atraer con fuerza toda su carga y constituyen un modo de nombrar el destino, cada vez más lejano hasta volverse casi invisible. El poema breve y el largo se construyen entonces como trayectorias de búsqueda de un punto –inicio o fin–, un centro intocado. La voz poética deambula y el poema, inevitablemente, persiste en el merodeo” (Muñoz, 2007: 163).

3. Tercer blanco: las palabras

Existen más posibilidades para el blanco. Tras encontrarlo en la vida de las autoras y en la ordenación visual de la página, una indagación pegada al texto nos muestra la aparición literal del color en los versos, más allá de la referencia biográfica señalada. Sería del todo inapropiado hacer aquí un seguimiento exhaustivo del cromatismo de Varela, tan ligado además a luz, uno de los elementos de mayor complejidad en su escritura. Por ello, y atendiendo a las razones arriba esgrimidas, restringiremos el análisis a los dos últimos poemarios. Allí, dinámicas desarrolladas en toda la obra quedan, por así decirlo, expuestas al aire en su mínima expresión, y por tanto con enorme nitidez y precisión. Dicho acercamiento nos prepara, además, para la posterior inmersión en “Dama de blanco”, con su severa presentación del color.

Partiendo justamente de la contraposición blanco-negro a la que aludíamos, aquella de la tinta sobre el papel immaculado, se despliega el inicio del segundo poema de *Concierto animal*:

La muerte se escribe sola
una raya negra es una raya blanca
el sol es un agujero en el cielo
la plenitud del ojo
fatigado cabrió
aprende a ver en el doblez (222)

El espesor habitual de la paleta vareliana se incrementa aquí con la inclusión de la muerte. Como una escritura que vacía, el trazo de la aniquilación convierte lo negro en blanco, lo existente en desaparecido. El sol se vuelve hueco y en su circularidad se iguala a un ojo que se entrena en mirar lo ambiguo. Son versos incardinados en un poema más largo, que a su vez se ligán secretamente a otros textos del mismo libro. Véase, por ejemplo, el quinto:

Dolor de corazón
objeto negro que encierro en mi pecho
le crecen alas
sobrevuela la noche

bombilla de azufre
sol miserable
flotando en el cielo encalado
planea parpadea
encandila

a quien yace bocarriba
fulminado (225)

Nótense los colores: el negro del corazón, el blanco de la cal, el tono amarillento de un sol mortecino. Las menciones a la oscuridad se repiten asociadas a la muerte, al igual que a imágenes de altura y vuelo que, por otra parte, se localizan a lo largo y ancho de toda la poesía vareliana. El equilibrio se ajusta constantemente, como si se dispusiera de una serie de pesas calibradas y balanzas específicas en cada libro. Una imagen cercana a la del corazón, otra oscuridad negra bajo una luz exangüe, la hallamos en un fragmento del tercer poema¹⁰ de *Concierto animal*:

mi cabeza llena de agua
de rumores y ruinas
seca sus negras cavidades
bajo un sol semivivo (223)

Una aparición más de lo oscuro se nos revela en el duodécimo texto de *Concierto animal*. Van solo tres de sus cinco estrofas, las primeras:

Esta mañana soy otra
toda la noche
el viento me dio alas
para caer

la sin sombra
la muerte
como una mala madre
me tocó bajo los ojos

entonces dividida
dando tumbos
de lo oscuro a lo oscuro
giré recién llegada
a la luz de esta línea (232)

No hay alusión específica a colores aquí. En cambio, reconocemos algunos elementos del poema segundo: la muerte, el ojo o los ojos, la raya –aquí línea– y, en consecuencia, la conciencia de escritura, de configuración verbal. Acercándonos al

¹⁰ A este poema le dedica Montalbetti un pormenorizado e inspirador ensayo en *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela* (2016).

final de *Concierto animal* otro texto nos sirve para exponer una apretada trama de conexiones. En las dos últimas estrofas confluye mucho de lo anterior, y se acaba con una similar indeterminación:

lugar oscuro sitio de luz
sería el cielo en el ojo que se mira
en la mano que se cierra
para asirse a sí misma
en lo inmensamente abierto

a la postre como quien cierra un ataúd
o una carta
un rayo de sol
como una espada asomará para cegarnos
y abrir de par en par la oscuridad
como una fruta asombrosamente herida
como una puerta que nada oculta
y sólo guarda lo mismo (241)

Por su parte, Dickinson hace de la indeterminación y la ambigüedad rasgos distintivos, según veremos más adelante en relación con el color blanco. Mientras tanto, paremos un instante para reseñar en sus poemas imágenes paralelas de oscuridad, luz y conciencia vinculadas a la muerte, como el siguiente fragmento del poema 762:

Éste es el premio de la Vida – morir –
Mejor si es de una vez –
que hacerlo a medias – y luego recobrase
para un Eclipse más consciente –
(Dickinson, 2010: 112)¹¹

En el poema 922 se tiñe la muerte de blanco, en una asociación que recuerda la vareliana de una raya negra convertida en una raya blanca. Un vacío queda también a su paso:

Aquellos que en la Tumba han estado más tiempo –
y aquellos que empezaron Hoy –
se borran por igual de nuestras Vidas –

¹¹ 'Tis Life's award – to die – / Contenteder if once – / Than dying half – then rallying – For consciouser Eclipse – (112).

Todos los poemas de Dickinson pertenecen a la edición y traducción de Rubén Martín, excepto si se indica lo contrario.

La Muerte es el otro camino –

El pie de los Valientes lo evitó más que nadie –

Es – la Proeza Blanca –

Una vez que se logra, nos anula

el poder de comunicarla – (120)¹²

Estos últimos versos señalan un aspecto esencial, destacado por Rubén Martín: la muerte en Dickinson deja al aire la incapacidad de abordarla: “Más bien se trata, ante todo, de un problema de conocimiento, un hecho que pese a constituir la única certeza de la vida provoca una falla, una tachadura, una imposibilidad ante la cual lenguaje y mente se colapsan, se resquebrajan” (Martín, 2010: 10). Parece que esté aludiendo a esa raya blanca de la peruana, un color que tacha dejando un vacío, una línea que se superpone y hace desaparecer la escritura, el negro sobre blanco, para exhibir un blanco sobre blanco, un lienzo con relieve.

En el ámbito de la pintura nos detenemos para traer, debido al grado de abstracción que las poetisas alcanzan por momentos –o que llegan a propiciar sus versos-, algunas reflexiones sobre el color del pintor y teórico ruso Vasili Kandinsky, de cuya aportación sobre la presencia del blanco se extractan en las siguientes líneas:

En una caracterización más matizada, el *blanco*, que a veces se considera un ‘no-color’ (gracias sobre todo a los impresionistas que ‘no ven el blanco en la naturaleza’), es el símbolo de un mundo donde han desaparecido todos los colores como cualidades y sustancias materiales. Ese mundo está tan por encima de nosotros que no nos alcanza ninguno de sus sonidos. De allí nos viene un gran silencio, que representado materialmente parece un muro frío infranqueable, indestructible e infinito. *Por eso el blanco actúa sobre nuestra alma como un gran silencio absoluto*. Interiormente suena como un ‘no-sonido’, que puede equipararse a determinadas pausas musicales que sólo interrumpen temporalmente el curso de una frase o de un contenido sin constituir el cierre definitivo de un proceso. Es un silencio que no está muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades. El blanco suena como un silencio que de pronto se puede comprender. Es la nada juvenil o, mejor dicho, *la nada anterior al comienzo, al nacimiento. Quizá la tierra sonaba así en los tiempos blancos de la era glacial*. (Kandinsky, 1911: 77-78, en cursiva en el original).

Son varios los aspectos que enlazan con las poetisas estudiadas. En primer término mencionaríamos el blanco como superviviente, como resto cromático irreductible. En un sentido biográfico, como señalamos, fue el color salvado por Dickinson para

¹² Those who have been in the Grave the longest – / Those who begin Today / Equally perish from our Practice – Death is the other way – // Foot of the Bold did least attempt it – / It – is the White Exploit – / Once to achieve, annuls the power / Once to communicate – (120).

sí. En ambas aparece, al menos en algunos poemas, como el color definitivo del final –la raya o luz blanca, la Proeza Blanca–. En Varela, numerosas tonalidades acaparan sus poemas, pero en verdad esa gama va simplificándose con el tiempo, a la par que lo hacen otros recursos. El muestrario final se ve reducido, y en él blanco y negro se acoplan a la luz y adquieren, como no podía ser de otra manera, un protagonismo incontestable.

La imagen de Kandinsky del gran silencio entendido como muro sin paso ni fin podría aplicarse tanto a la falta de palabra-sonido como a la ausencia de palabra-grafía. En ambos casos lo abismático del blanco circunvala, rodea, o incluso se infiltra el territorio del trazo. Recuérdense los poemas manuscritos de Dickinson, con más y más blanco entre las letras según pasaba el tiempo. Asimismo, el blanco alrededor del poema se ofrece como terreno limítrofe y disponible para la escritura, como ese lienzo espesado antes de iniciar el pincel su tarea. Aquí el blanco-silencio se abre a la posibilidad de la comprensión, al advenimiento de un verbo con horizonte abierto. Es la potencialidad de los comienzos y no la clausura de los finales, instaurada con naturalidad en cualquier blanco evocado. Tal vez por esa vibración interna, el blanco mortal de Dickinson y de Varela no supone una clausura estática, sino más bien un cierre paradójicamente en movimiento.

4. Cuarto blanco: caer hecha nieve

Varela vivió en Estados Unidos antes de radicarse definitivamente en el Perú a principios de los sesenta. Fueron dos años (1958-1960) de residencia en Washington en los que se desempeñó como periodista y traductora. Es probable que leyera entonces a ciertas escritoras, pues en algunas entrevistas las menciona explícitamente: “Me ha interesado mucho la poesía inglesa y la norteamericana: Marianne Moore, Hilda Dolittle, Emily Dickinson...” (Arcila, 1994: 6). La huella de la autora de Amherst quedó grabada en uno de los últimos poemas de *El falso teclado*, a su vez último libro publicado:

el poema es mi cuerpo
esto la poesía
la carne fatigada el sueño
el sol atravesando desiertos

los extremos del alma se tocan
y te recuerdo dickinson
precioso suave fantasma

errando tiempo y distancia

en la boca del otro habitas
caes al aire
eres el aire que golpea
con invisible sal mi frente

los extremos del alma se tocan
se cierran
se oye girar la tierra
ese ruido sin luz
arena ciega
golpeándonos

así será
ojos que fueron boca que decía
manos que se abren y se cierran
vacías

distante en tu ventana
ves al viento pasar
te ves pasar el rostro en llamas
póstuma estrella de verano
y caes hecha pájaro hecha nieve
en la fuente en la tierra
en el olvido

y vuelves
con falso nombre de mujer
con tu ropa de invierno
con tu blanca ropa de invierno
enlutado (257-258)

Si leemos estos versos tras una inmersión en la poesía de Dickinson, las resonancias abruman. Existe en sus poéticas una afinidad subyacente, una cercanía no anecdótica, algo así como una semejanza furtiva que destella unos segundos y que difícilmente se deja atrapar. En ocasiones se trata de imágenes de la estadounidense que se inmiscuyen en otras propias de Varela. De ahí surge una amalgama en que se potencian, se hacen eco entre sí. La alta conciencia que el lenguaje adquiere en las dos escritoras procura una extraña situación: como si el poema se observara a sí mismo y rindiera cuentas de todo aquello que ingiere y asimila. Lo ajeno se vuelve

propio, *propísimo*, si se permite la expresión casi vallejiana; con una pertenencia –y pertinencia– mayor todavía porque ha sido configurado dos veces, una desde el ámbito propio en relación con el mundo poético de Varela, y otra vez tras haber sido elegido fuera, en Dickinson, en alguno de sus elementos que reflejan lo íntimo.

Pongamos palabras concretas a esta divagación con una imagen específica, la de caída (“y caes hecha pájaro”). No daría el espacio de este ensayo para recoger la cantidad de veces que aparece el verbo *caer* en la obra completa de la limeña. Sería una manera de recorrerla, de caída en caída. Solo señalemos que es una de las estructuras básicas en que su palabra se despliega, ceñida a los vectores de altura y profundidad tan conocidos. Solo en su primer poemario, y sin ánimo de exhaustividad, encontramos: “Un astro estalla en una pequeña plaza y un pájaro pierde los ojos y cae” (27), “Hallaré la señal / y la caída de los astros / me probará la existencia de otros caminos” (32), “Ni una hoja caerá, / solo la especie cae, / y el fruto cae envenenado por el aire” (35), “El primero en caer soy yo, pero continuo” (38), “¿Qué nos hace gemir y caer de rodillas?” (43), “Caen las lívidas hojas de tu frente” (47)... Es el imaginario con que Varela establece, al publicar *Ese puerto existe* en 1959, un territorio poético original, inconfundible. En los dos últimos poemarios, las coordenadas de arriba y abajo siguen funcionando, aunque la mención explícita de la caída no abunde como al principio. En *Concierto animal* hallamos: “Esta mañana soy otra / toda la noche / el viento me dio alas / para caer” (232); en *El falso teclado*: “Así cayeron en la mente / formas y colores” (249). Continúa el recorrido de arriba abajo, sintetizado en la idea de riesgo ante el abismo o el vacío: “Del abismo que arroja al aire / esta última flor / trepo como la araña que soy” (224), “en pleno abismo / abriéndose / y cerrándose / la línea” (232), “una rama una garra / para tocar el gran vacío” (242), “las manos a la altura del aire / a dos o tres centímetros del vacío” (252).

Al otro lado, Dickinson tampoco escatima imágenes de caída en su ingente producción. Algunos de los poemas más reproducidos y antologados ofrecen una pequeña muestra:

409

Cayeron como Copos –
 Cayeron como Estrellas –
 como Pétalos de Rosa –
 cuando atraviesa de repente a Junio
 el viendo – con sus dedos –

Percieron en la Continua Hierba –
 y ningún ojo los encontrará –

mas Dios podría convocar cada rostro
de su Irrevocable – Lista. (53)¹³

O el famoso 280, del que se transcribe solo la última estrofa, con su intraducible ambigüedad final:

y entonces una Tabla se quebró en la Razón,
y comencé a caer, y caer más –
y me di contra un Mundo, en cada choque,
y en ese instante – terminé de saber – (39)¹⁴

Suele citarse la perífrasis verbal para ilustrar la dificultad tanto de interpretación como de traducción de la poesía de Dickinson. En inglés el último verso puede referirse a dejar de saber –es decir, a la cesación del conocimiento– o a terminar por saber –al conocimiento por fin alcanzado. Las versiones en español actualizan ambas posibilidades: “y en ese instante –terminé de saber–” (Dickinson, 2010: 39), “Y Dejé de Saber – entonces–” (Dickinson, 2022: 123) y “entonces / supe – al fin –” (Dickinson, 2016: s/p). En definitiva, existe una suspensión de sentido en Dickinson que reconocemos también en muchos momentos de Varela.

Un ejemplo más de caída en versos de la estadounidense:

Era cual Torbellino, con un hueco,
que cada día se acercaba,
y estrechaba su Rueda abrasadora
hasta que la Agonía

fríamente jugó con la última pulgada
de tu Vestido delirante –
y caíste, perdida,
cuando algo se rompió –
y te sacó de un Sueño – (55)¹⁵

¹³ They dropped like Flakes – / They dropped like Stars – / Like Petals from a Rose – / When suddenly across the June / A wind with fingers –goes– // They perished in the Seamless Grass – / No eye could find the place – / But God can summon every face / Of his Repeales –List. (53).

¹⁴ And then a Plank in Reason, broke, / And I dropped down, and down – / And hit a World, at every plunge, / And Finished knowing –then– (39).

¹⁵ Twas like a Maelstrom, with a notch, / That nearer, every Day, / Kept narrowing its boiling Wheel / Until the Agony // Toyed coolly with the final inch / Of your delirious Hem – / And you dropt, lost, / When something broke – /And let you from a Dream – [...] (55).

¿Qué ocurre entonces cuando arribamos a la penúltima estrofa de “Dama de blanco”? Recordemos:

distante en tu ventana
ves al viento pasar
te ves pasar el rostro en llamas
póstuma estrella de verano
y caes hecha pájaro hecha nieve
en la fuente en la tierra
en el olvido

Pues sucede que percibimos ingredientes tanto de una como de otra, que cargan los versos debido a su concentración e hipersignificación. Hay numerosas ventanas en la poesía de Varela, y podemos concebir una real a través de la cual Dickinson es vista o imaginada desde fuera. Al comienzo, en el recuadro es la figura de la mujer la que ve: ve pasar el viento, se ve a sí misma pasar, encendida. Luego la perspectiva cambia, y la miramos a través de los ojos de quien la observa desde abajo: “caes hecha pájaro hecha nieve”, como caían en el poema 409 los copos, los pétalos a la hierba, invisibles para todo ojo que no sea el de Dios. En este caso cae “en la fuente en la tierra / en el olvido”. Cae hecha pájaro, ante lo que no podemos dejar de escuchar el poema 1046:

Dejé caer mi Mente – Mi Alma se entumece –
Se detienen las Venas que solían
correr – una Parálisis
que alcanza perfección en piedra.

Tallada y fría está la Vida.
Mis nervios yacen entre Mármoles –
Una Mujer que respiraba
ayer – Dotada con un Paraíso.

No era muda – Algo en mí conmovía –
con Sentidos capaces de luchar y agitarse –
instinto para el Baile – algo de travesura –
cierta Aptitud de Pájaro – (131)¹⁶

¹⁶ I've dropped my Brain – My Soul is numb – / The Veins that used to run / Stop palsied – 'tis Paralysis / Done perfecter on stone // Vitality is Carved and cool. / My nerve in Marble lies – / A Breathing Woman / Yesterday – Endowed with Paradise. // Not dumb – I had a sort that moved – / A Sense that smote and stirred – / Instincts for Dance – a caper part – / An Aptitude for Bird – (131).

Los pájaros habitan por todas partes en los versos de Dickinson, de manera que no se está intentando constreñir una alusión específica a un texto concreto. Pero no deja de llamar la atención cómo se entrecruzan caída, pájaro y desaparición en ambos poemas. En el caso de Dickinson, sabemos de su particular interés por la agonía y los momentos postreros de la vida: “Me gusta cómo luce la Agonía, / pues sé que es verdadera – / Los hombres no simulan el Dolor, / ni fingen un Espasmo –” (34)¹⁷. El avance del entumecimiento en el cuerpo no desmiente la efervescencia de la carne, condensada al final en la aptitud de pájaro, epítome de la vida. Las aves habitan y caen igualmente en los poemas de Varela, pero este pájaro arrojado reúne el propio y el ajeno en el trasunto poético de la Dickinson real. De ahí la afirmación anterior de que lo ajeno se vuelve *propiísimo*, porque ya le pertenecía y ahora lo hace doblemente.

5. Quinto blanco: el fantasma

Nos situamos de nuevo en las estrofas tercera y cuarta de “Dama de blanco”: “y caes hecha pájaro hecha nieve / en la fuente en la tierra / en el olvido // y vuelves / con falso nombre de mujer”. La réplica al olvido se zanja con un “vuelves” que lo neutraliza¹⁸. Se mantiene la interlocución con un tú que apareció en el segundo párrafo del poema, y cuya referencia convierte al texto en una suerte de conversación fantasmal con Dickinson. No hay olvido, regresas, le dice, y lo haces “con falso nombre de mujer”, “con tu blanca ropa de invierno / enlutado”. De nuevo surgen asuntos ya dirimidos, en condensación máxima aquí. La alusión a la falsedad del nombre apunta en varias direcciones. La primera, vista más arriba, rescata la mentira de un nombre escrito con letras negras (Blanca); ese nombre, en ese sentido, denota una falsedad reseñable. Pero el “falso nombre de mujer” no es un “nombre falso de mujer” por oposición a uno verdadero, sino que más bien se insinúa que el de mujer es un nombre intrínsecamente falso –esas sutilezas de los epítetos frente a los calificativos-. Quizá un nombre de mujer no pueda recoger el nombre verdadero de quien ha caído y no ha sido olvidada. Tal vez un nombre más ajustado sería el de un petirrojo o una margarita, por introducir aquí seres vivos habituales en la poesía de Dickinson.

Sea como fuere, el blanco hace de nuevo aparición poco después, en esa blanca ropa de invierno que intensifica la escueta “ropa de invierno” mencionada justo an-

¹⁷ “I like a look of Agony, / Because I know it’s true – / Men do not sham Convulsion, / Nor simulate, a Throe –” (34).

¹⁸ Otro fantasma que regresa, como el de Dickinson, lo encontramos en “Nadie sabe mis cosas” de *Valses y otras falsas confesiones*: “a ti / fantasma de cada hora / mil veces muerto recién nacido siempre” (101).

tes, como intentando delimitarla para evitar malentendidos. La ropa de invierno, de nuevo, es blanca por necesidad: no se dice “ropa blanca de invierno” en contraste con a otra posible ropa negra, o roja; es la vestimenta en su esencia, que en el caso de Dickinson sería su blancura. El último verso, comprimido en una sola palabra, acaba de cerrar el círculo o, mejor, termina por prender todas las mechas: “enlutado”. El adjetivo podría referirse al falso nombre de mujer –en masculino–, si bien parece más probable que se conecte con el invierno de la línea anterior. El sintagma se construye especularmente, y queda roto por el cambio de verso: blanca ropa de invierno / enlutado. Blanca ropa para un invierno enlutado: la opción luminosa frente al frío oscuro. Traigamos de nuevo a Kandinsky, asediando ahora el color negro:

El negro suena interiormente como la nada sin posibilidades, como la nada muerta después de apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza. Musicalmente es una pausa completa y definitiva detrás de la que comienza otro mundo, porque lo que esta pausa cierra está terminando y realizado para siempre: el círculo está cerrado. El negro es algo apagado, como una hoguera quemada; algo inmóvil como un cadáver, insensible a los acontecimientos e indiferente. Es como el silencio del cuerpo tras la muerte, el final de la vida. Exteriormente es el color más insonoro, sobre el que cualquier color, incluso el de resonancia más débil, suena con fuerza y precisión. No como sucede con el blanco, sobre el que todos los colores pierden sonido y a veces se disuelven, dejando un tono débil, sin fuerza. (Kandinsky, 1911: 78, en cursiva en el original).

El luto queda por tanto como un silencio sin posibilidades, un silencio que es también corporal, consecuencia del entumecimiento que veíamos avanzar sobre la actitud de pájaro bullente. Frente a ese negro final, la blanca ropa, como la raya blanca que anula la negra, podría evocar la presencia del fantasma blanco de Dickinson sobreviviendo a su propia muerte, blanqueando su propia muerte, posesionándose de la Proeza Blanca. Las correspondencias entre tantos elementos –vida, muerte, blanco, negro, cuerpo, fantasma...– se multiplican¹⁹.

Las personas poéticas en “Dama de blanco” llaman la atención, como sucede en los poemas de Varela con frecuencia. Aunque la complejidad de voces merma en los poemarios finales, el deslizamiento de una persona a otra sigue sucediendo con naturalidad, con un yo poético cómodo en el trasvase, tal vez porque ha corroborado ya que apenas hay límites entre su figura y el mundo, o que los existentes resultan porosos y facilitan el cambio de piel o de perspectiva. Así se procedía en los comienzos, cuando una multiplicidad de voces se encargaba de la enunciación. En *El*

¹⁹ La asociación del color y lo espacial cruzado por el eje temporal –de imposible desarrollo aquí– lo apuntaba Paul Klee: “El movimiento de lo claro a lo oscuro, y de lo oscuro a lo claro, son subidas y bajadas dispuestas en una variación temporal. Si el blanco es el estado del que partimos, el agente (temporal) es el negro, y viceversa” (Klee, 2022: 141).

falso teclado poco queda de aquello, pero sí persiste una especie de diálogo en que el sujeto se duplica. El desdoblamiento suele presentar dos formatos: uno interior, en el que la voz se interpela a sí misma, y otro en que el yo se identifica con un tú que sostiene el diálogo y la proyección. Es lo que parece suceder aquí. La voz poética interpela desde un yo claro (“el poema es mi cuerpo”) a un tú que, en primer lugar, se adhiere al suave fantasma de Dickinson, perdido en el tiempo y el espacio. La tercera estrofa sigue conversando con ella, pero podría igualmente estar refiriéndose a sí misma alojada en la otra poeta²⁰.

La estadounidense también se sirve de un interlocutor en segunda persona para anular la separación con respecto al yo. El poema en inglés no resulta tan ambiguo en el decir, pero tematiza la correspondencia entre un tú y un yo solo aparentemente escindidos:

Mi Corazón, vacíalo de Ti –
su sola Arteria –
Comienza, y deja allí tan sólo –
la Fecha de Extinción –

Innumerables Ondas tiene el Mar –
forman – un Báltico –
Retírate a Ti mismo, por jugar,
y no quedará nada
de mí – para guardarme –
“Yo” significa “Tú” –

Cancela la Raíz – y no habrá Árbol –
Cancélate de Mí – y no habrá – Yo –
Los Cielos quedarán desnudos –
y vaciada la bolsa de la Eternidad – (83)²¹

Volviendo al poema de Varela, la Dickinson fantasmal reside en el espacio del otro, según los versos, habita en su boca, cae al aire y golpea la frente; esto es, la frente del yo poético. El contacto se ha producido en dos áreas corporales: en la boca de cualquiera, en la frente propia. Para cuando llegamos a la cuarta estrofa podemos

²⁰ La sensación de que cualquier elemento del poema remite a la voz no es nueva, y puede rastrearse con formulación directa en el poema “Siempre” de *Luz de día* (1963): “No eres tú. / Siempre yo. / Casa, árbol, dolor, / ventana, pan, baile, temor. / Siempre yo. / Siempre saliéndome al paso” (74).

²¹ Empty my Heart, of Thee – / Its single Artery – / Begin, and leave Thee out – / Simply Extinction’s Date – // Much Billow hath the Sea – / One Baltic – They – / Subtract Thysself, in play, / And not enough of me / Is left – to put away – / “Myself” meanth “Thee” – // Erase the Root – no / Tree – / Thee –then – no me / The Heavens stripped – / Eternity’s vast pocket, picked – (83).

entender que ese “golpeándonos” incluye al tú y al yo, en una primera persona del plural que rápido se vuelve a deslindar en ojos y boca del pasado –“fueron”, “decía”– y manos vacías del presente –se abren y se cierran-. La pérdida se produce porque no se retiene del pasado, y en el presente no se posee. Curiosamente, también el poema 585 se ve afectado por el vaciamiento, la sustracción, la desnudez o el hueco.

Otro fragmento de un poema temprano, “En lo más negro del verano” de *Luz de día*, muestra esta confluencia tan significativa. Véase cómo se atraviesan en su última estrofa la presencia fantasmal y, antes, el negro, el blanco y lo ciego:

En un rincón del jardín
bajo una piedra canta el verano.
En lo más negro,
en lo más ciego y blanco,
donde todas las rosas caen,
allí flota tu rostro,
fantasma,
terrible a mediodía. (68)

La cuestión de la ceguera, ligada a la luz, a la visión y a la conciencia, configura decisivamente la atmósfera de indagación vareliana. No vamos ya a hacer acopio de ejemplos con vacas y pupilas ciegas, ojos zozobrantos o astros cegadores –aunque la tentación, como se ve, es grande-, pero no podemos dejar de transcribir una pieza muy cercana en *El falso teclado* al texto que estamos analizando. No olvidemos el título, “Poema”:

ciegas en el fondo de mí
haces blanco en el blanco
y pasas

hacia adentro navegan
carne y peladura
son alas de lo mismo
gravitan en el ciego

momento como tumba o nacimiento
lugar de encuentro (262)

La mención a la ceguera no puede ser baladí, tampoco el título. El membrete anticipa lo que a continuación se entrega, un poema; pero esto resulta obvio por el contexto en que lo encontramos, en un poemario. También “Poema” puede resumir

aquello que los versos más abajo presentan con detalle, es decir, qué es un poema, aquello que lo constituye. Entonces el poema se correspondería con esa segunda persona a la que se refiere cuando comienza diciendo “ciegas en el fondo de mí”, aciertas dentro con tu buena puntería y avanzas. Un poema sintetizaría además un lugar de encuentro entre la muerte y la vida al modo quevediano, esos extremos que, lejos de excluirse, se convocan. Esto sucede a menudo en la poesía de Varela, aunque no pueda demostrarse aquí por falta de espacio. Algo similar acontece en el poema el poema transcrito arriba (587), donde tú y yo, lejos de oponerse, se dan existencia mutua: “«Yo» significa «Tú»”, con la misma cercanía que se produce entre el fantasma de Dickinson y su observadora en “Dama de blanco”.

Volviendo a “Dama de blanco” y a su “arena ciega / golpeándonos”, ese nosotros o nosotras que se activa genera una nueva lectura. La voz que lanza los primeros versos –“el poema es mi cuerpo / esto la poesía / la carne fatigada el sueño / el sol atravesando desiertos”– nace de un yo que coincide con una imaginada Dickinson en la ventana, y con ella se funde. Pero esos primeros versos también podrían ser dichos por la propia Dickinson –“esto es mi cuerpo, esto es la poesía”–, que corroboraría cómo ha hecho de su cuerpo, de su encarnación del blanco, de su retirada, de su entrega absoluta... cómo ha hecho de todo ello poesía. Es más, la dama de blanco –que, evidentemente, se refiere a la poeta de Amherst– podría aludir a la poesía misma, que propicia todo lo que llega después: inaccesibilidad, caída, blancura frente al negro del fin.

6. El último blanco

Sin ninguna intención de uniformar poéticas tan divergentes, no deja de ser cierto que tanto Dickinson como Varela consiguen en los poemas una tensión que parece a punto de quebrarlos, sostenida por un movimiento centrípeta y centrífuga a la vez. Es decir, por un lado, los textos son absorbidos hacia dentro, succionados y como atraídos por un agujero negro, movimiento que se desencadena gracias, entre múltiples recursos, a isotopías, analogías, paralelismos y otras figuras de equivalencia. Por otro lado, esos mismos poemas son lanzados hacia el exterior en virtud de las conexiones que establecen con el afuera textual, y puede entonces observarse cómo entablan, o en qué sentido, diálogo con su tiempo, con su contexto. Quizá esto pudiera afirmarse de muchas otras escrituras, pero en la obra de quienes nos ocupan esta dinámica se produce con gran intensidad. La evidente ausencia de conectores en los versos de Dickinson favorece la sensación de repliegue hacia dentro, como si no existiesen contrafuertes que descargarán fuera la fuerza del poema. Los versos

de Varela, en cambio, sí transparentan con facilidad los anclajes externos, a pesar de lo cual sus textos perseveran en cierto hermetismo. Como casi siempre, son poemas que se explican en el ámbito que el propio poema establece y en conexión con las otras piezas. A su vez, los versos de Varela conversan con la historia de su país, con su paisaje y con muchos referentes contrastables. Los de Dickinson traen al texto elementos exteriores varios, a pesar de la habitual insistencia en su aislamiento; entre otros, como vimos, la muerte, inspirada también en las muertes cercanas. Lo mismo sucede con sus conocimientos de botánica, nacidos de los frecuentes y atentos paseos por jardines, y trasladados recientemente a una edición de su herbario y de los poemas que mejor lo ilustran²².

La presencia de Emily Dickinson en Blanca Varela no puede mensurarse en términos concretos, si bien “Dama de blanco” alerta de una presencia poderosa, como la superficie visible de un iceberg. El resto del bloque helado se intuye en algunos versos, y una de sus aristas podría ser la presencia del blanco. En la lectura contigua arriba propuesta se han perfilado algunas zonas: una sintonía profunda y común en la conciencia compositiva del poema; la mención siempre extremadamente significativa del color, especialmente del blanco en relación con el negro, y la condición nebulosa y fantasmal del diálogo entre ambas. En definitiva, una Dickinson que emerge en su ventana mientras la voz vareliana la observa desde abajo. Cualquiera de ellas estaría en disposición de afirmar: “el poema es mi cuerpo / esto la poesía”. Cerramos con unos versos de la poeta de Amherst, que a estas alturas suenan incluso varelianos: “Cerré los ojos – y proseguí a tientas / Iluminaba más – ser Ciega – (111)”²³.

Bibliografía

- Arcila, C. A. (1994). “Blanca Varela. A contraluz, a contrasombra”. *El Espectador. Magazine Dominical*, 31 de julio, 6-8.
- Ardanaz, Margarita (1987). “Introducción”. En Emily Dickinson. *Poemas*. Edición bilingüe y traducción de Margarita Ardanaz. Madrid, Cátedra, 2022, 1-46.
- Diccionario de la Lengua Española. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?w=diccionario> (último acceso: 30/10/2023).

²² El herbario, según consta en la edición, fue recolectado por Dickinson entre 1839 y 1846, y su importancia queda más que demostrada en palabras de Eva Gallud y Marcos Almendros: “El cuidado y mimo con el que está configurado el herbario con más de cuatrocientas especies clasificadas, nos da una idea de la pasión que Dickinson tenía por la naturaleza y su compromiso por recolectar, estudiar y preservar las flores locales; las etiquetas de papel que identifican cada especie están escritas con su elegante caligrafía” (Gallud, 2020: 7).

²³ I shut my eyes – and groped as well / Twas lighter – to be Blind – (111).

- Dickinson, Emily (2010). *Poemas a la muerte*. Traducción de Rubén Martín. Madrid, Bartleby.
- Dickinson, Emily (2016). *Carta al mundo y otros poemas*. Traducción de María Negroni, ilustraciones de Isabelle Arsenault. Barcelona, Libros del Zorro Rojo.
- Dickinson, Emily (2020). *Herbario & Antología botánica*. Selección y traducción de Eva Gallud. Madrid, Ya lo dijo Casimiro Parker.
- Dickinson, Emily (2022). *Poemas*. Edición bilingüe y traducción de Margarita Ardanaz. Madrid, Cátedra.
- Freixas, Laura (2015). “Emily Dickinson: Una genia con actividad propia”. Conferencia en la Fundación Juan March. 10 de marzo. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=6D-4rD-fu4A> (último acceso: 13/10/2023).
- Gallud, Eva y Marcos Almendros (2020). “Un sépalo, un pétalo y una espina”. En Emily Dickinson, *Herbario & Antología botánica*. Selección y traducción de Eva Gallud. Madrid, Ya lo dijo Casimiro Parker, 7.
- Kandinsky, Vasili (1912). *De lo espiritual en el arte*. Traducción de Genoveva Dieterich. Barcelona, Paidós, 1996.
- Klee, Paul (2022). *El estudio de la naturaleza seguido de Una teoría de los colores*. Prólogo de Pía Bernad Bareche y traducción de Silvia Alemany. Navarra, José J. de Olañeta (ed.).
- Martín, Rubén (2010). “«No es el Apocalipsis»: Emily Dickinson y el peso de la muerte”. En Emily Dickinson, *Poemas a la muerte*. Traducción de Rubén Martín. Madrid, Bartleby, 7-24.
- Montalbetti, Mario (2016). *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*. Lima, Fondo de Cultura Económica.
- Montalbetti, Mario (2018). *Notas para un seminario sobre Foucault*. Lima, Fondo de Cultura Económica Perú y Sur, librería anticuaría.
- Montalbetti, Mario (2021). *Cabe la forma*. Valencia, Pre-Textos.
- Muñoz Carrasco, Olga (2007). *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Muñoz Carrasco, Olga (2022). *Palabras para un canto. La escritura en espiral de Blanca Varela*. París, Belin Éducation/Humensis.
- Pastoureau, Michel (2010). *Los colores de nuestro recuerdo*. Traducción y notas de Laura Salas Rodríguez. Cáceres, Periférica, 2017.
- Sánchez-Pardo, Esther (2022). *Poéticas comparadas de Mujeres. Las poetisas y la transformación del discurso poético en los siglos 20 y 21*. Edición de Esther Sánchez-Pardo. Leiden/Boston, Brill.

Varela, Blanca (2001). *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Prólogo de Adolfo Castañón y epílogo de Antonio Gamoneda. Barcelona, Galaxia Gutenberg.